

Евгений ВАСИЛЬЕВ  
Ровно (Украина)

**«СКОЛЬКО МНЕ ЕЩЕ ПОНАДО-  
БИТСЯ СЧАСТЬЯ...»,  
ИЛИ БРЕХТ «ВО ВСЕМ МАСШТАБЕ  
СТРАСТЕЙ И ЮМОРА»  
(СПЕКТАКЛЬ МИХАИЛА  
ЛЕВИТИНА «КУРАЖ»  
В МОСКОВСКОМ ТЕАТРЕ  
«ЭРМИТАЖ»)**

Со времен легендарных спектаклей Юрия Любимова «Добрый человек из Сезуана» и «Жизнь Галилея», поставленных еще в 1960-е годы, в российском театре, пожалуй, не было столь резонансных сценических воплощений Бертольта Брехта. Художественный руководитель Московского театра «Эрмитаж» Михаил Левитин поставил спектакль по одной из самых известных брехтовских пьес «Матушка Кураж и ее дети». Премьера состоялась на Новой сцене театра «Мастерская Петра Фоменко» (сам «Эрмитаж» был закрыт на ремонт) 10 февраля 2012 года, в день рождения Брехта.

На программке спектакля приведены слова Хайнера Мюллера: «Ставить сегодня Брехта, ничего в нем не меняя, — значит, совершить предательство по отношению к нему». И это, лишь на первый взгляд, парадоксальное высказывание по отношению к любому интерпретируемому классу, служит своеобразным эпиграфом к оригинальной режиссерской работе М. Левитина. Изменения начинаются уже с самого названия спектакля. Левитин именует свое детище лаконично и броско — «Кураж». Действительно, в созданном им пространстве сцены как будто нет ни матушки, ни ее детей, ни хроники времен тридцатилетней войны (о чем сигнализирует авторский жанровый подзаголовок Брехта). Есть, во-первых, его, Левитина, режиссерский кураж, творческая смелость, дерзость, даже порою хулиганство, а, во-вторых, кураж, передающийся всем участникам спектакля: с ним три часа живут как великолепно и слаженно работающие актеры, так и зрители. «Куража не хватает народу, куража не хватает миру, — утверждает постановщик. — Силы жить не хватает

всем. Сплошные жалобы, нытье, чернуха»<sup>1</sup>. Поясняя замысел своего спектакля, М. Левитин отмечает: ««Кураж» — это обстоятельства, в которых живем все мы, есть война или ее нет... Каждый из нас — немного Кураж. Только куража нам всем почему-то не хватает»<sup>2</sup>. Левитин предлагает подзарядиться оптимизмом и «невероятным инстинктом жизни», которым наделены, по его мнению, брехтовские персонажи. «Я буду ставить не политического Брехта, а Брехта во всем масштабе страстей и юмора его драматургии. «Мамаша Кураж» — это пьеса об инстинкте жизни. Вот этой любовью к жизни и силой я и хочу поделиться со зрителем»<sup>3</sup>, — признается режиссер.

Бесспорно, левитинский спектакль меняет и жанровую природу пьесы Брехта. Вместо драмы-хроники на сцене предстает трагифарс, точнее *трагическая буффонада*. Режиссерская приверженность Левитина к буффонному давняя и прочная. Достаточно вспомнить и Студию буффонады, и самый известный его спектакль «Хармс! Чармс! Шардам! или Школа клоунов», решенный прежде всего в жанре клоунады. Однако, этот легендарный спектакль не нес не только трагической нагрузки, но и никакого мрачно-философского подтекста (чем грешили многие театральные и кинематографические интерпретации Хармса и других обэриутов). В «Кураж» Левитин, видимо, почувствовал, что о таких серьезных проблемах, как война и мир в сегодняшнем мире невозможно говорить исключительно на серьезном театральном языке: такой спектакль просто показался бы скучным и пафосным. И если в пьесе Брехта, написанной в эмиграции в 1939 году, тема войны звучала обостренно, потому что была слишком близка, то спектакль Левитина заставляет напряженно работать мысль в ином направлении. Если «Матушку Кураж» на протяжении всей ее сценической истории трактовали как страстное осуждение войны и тех, кто пытается нажиться на ней, то в спектакле Левитина Кураж вовсе не наживаетея на войне, «она ездит по военным дорогам со своим фургоном, чтобы просто выжить, прокормить своих детей, что во все времена каждый делал и делает как умеет»<sup>4</sup>.

Буффонных приемов в спектакле вроде бы немало. Например, во время рассказа Эйлифа (Станилав Сухарев) о «геройствах» с крестьяна-

<sup>1</sup> Владимир Анзикеев. Колесо Фортуны на свалке войны: «Кураж» Брехта в Москве // <http://ermitazh.theatre.ru/performance/main/kurazh/16582/>

<sup>2</sup> <http://ermitazh.theatre.ru/performance/main/kurazh/>

<sup>3</sup> Наталия Курова. Премьерой спектакля «Кураж» отметят в России день рождения Брехта // <http://weekend.ria.ru/theatre/20120206/558674894.html>

<sup>4</sup> Старосельская Н. Крестовый поход мамы Кураж // Трибуна. — 2012. — 21 февраля // <http://ermitazh.theatre.ru/performance/main/kurazh/16581/>

ми и волом (эпизод 2) Фельдфебель (Алексей Шулин) трижды отталкивает Полкового Священника (Борис Романов), тот дважды падает, а третий раз едва удерживается на ногах. В конце той же сцены представлена эксцентриада с пощечинами, которые поочередно, «по цепочке» раздаются четырьмя персонажами (Кураж, Эйлиф, Фельдфебель и Священник). А в следующем эпизоде Кураж (Дарья Белоусова) смазывает лицо дочери (Ирина Богданова), а заодно и свое черной тушью, дабы солдаты не соблазнились. Однако эти и подобные буффонные сцены смеха в зале не вызывают. Наоборот, они звучат почти зловеще и трагически и как бы подтверждают слова Эжена Ионеско о том, что комедия трагична. Буффонада «Кураж» и оттеняет, и по контрасту подчеркивает трагизм. Всецело комичен в спектакле, пожалуй, лишь один персонаж – гротескный Старый Полковник (Геннадий Храпунков), очарованный Иветтой (Ольга Левитина).

Весьма сложен вопрос о том, насколько изменяет режиссер саму брехтовскую идею эпического театра. Нельзя сказать, что Левитин напрочь отказывается от нее. В то же время нелепо было бы настаивать на традиционном, драматическом характере спектакля. Как и в любимовском «Добром человеке из Сезуана», здесь также можно наблюдать синтез различных театральных систем. Права рецензент спектакля Марина Тимашева, когда отмечает, что «сыграна пьеса не так, как принято в Германии (там актеры держат дистанцию по отношению к персонажам) и не так, как принято в России (в психологической традиции), а на стыке клоунады с экспрессией». К этому синтезу брехтовского эпического и русского психологического театра следует добавить и иные театральные составляющие. Например, традиции театра Мейерхольда и театра Таирова, столь почитаемых Левитиным. Этот «могучий стык» свидетельствует о том, театр «Эрмитаж» являющийся одним из самых посещаемых театров российской столицы, обладает вполне справедливой репутацией «авторского театра». Важно, что автор спектакля – режиссер становится не только полноправным его творцом, но и равноправным со-автором драматурга, писателя, поэта (в случае с Левитиным это, говоря лишь о нынешнем репертуаре «Эрмитажа», Хармс и Булгаков, Гольдони и Гомбрович, Гайдар и Володин, Ильф и Петров, Маяковский и Жванецкий, Аксенов и Довлатов).

Нововведения в самой ткани спектакля Левитина начинаются с первых же секунд сценического времени. «Кураж» открывает *пролог* (отсутствующий, как известно, у Брехта). Это своеобразный парад актеров (как, например, в вахтанговской «Принцессе Турандот»). При этом каждый персонаж, поочередно выходящий из двери в правой

кулисе, представляет себя в качестве... домашнего животного. Действующие лица знакомятся со зрителем путем звукоподражания: Кураж мычит, Эйлиф гогочет, Швейцеркас (Евгений Кулаков) мекает, Священник блеет, Повар (Сергей Олексяк) кукарекает, Иветта ржет, а парочка Фельдфебель и Интендант (Денис Назаренко) хрюкают. Лишь немая Катрин не издает ни звука. Но этот бестиарий содержит и скрытую аллегорию. Например, Кураж мычит, так как для всей семьи она – дойная корова. Повар (Питер с трубкой) кукарекает, ибо петушился в молодости и все еще петушится в более почтенном возрасте. А Швейцеркас мекает как обреченный на закланье козленок.

Радикально поступил режиссер со знаменитыми зонгами из «Матушки Кураж». Левитин просто отказался от них! Но вместо брехтовских зонгов в спектакле присутствуют другие *музыкальные номера* (всего их семь). Написаны они замечательным композитором Владимир Дашкевичем (известным широкому зрителю прежде всего по музыке к «Шерлоку Холмсу» Игоря Масленникова), а исполняются детьми, десятию учащимися Детской школы искусств. Этот детский хор с его прозрачной маркированностью – одна из интереснейших режиссерских находок Левитина. В нем персонифицированы и чистота, и надежды на будущее, и тот самый оптимизм и инстинкт жизни, к которому призывает левитинский спектакль.

Впрочем, вставные музыкальные номера исполняются все же на брехтовские тексты. Левитин отобрал для них *стихотворения* Брехта разных лет (разумеется, основательно их сократив и переработав). Например, в третьем эпизоде «Кураж» после рассказа Иветты следует не «Песнь о братании» («Семнадцать лет мне было, Наш город пал весной»), а «Песня за глажкой белья об утраченной невинности» (1921). Показательно, что ее исполняет девочка, одетая в тот же костюм, что и Иветта, вплоть до такой любопытной характерной детали, как перевязанная рука (актриса Ольга Левитина играла премьеру со сломанной рукой, виртуозно по ходу спектакля обыгрывая свою травму). Естественно, этот прием сопоставляет Иветту в настоящем и в прошлом, а мотивы «Песни о братании» звучат еще более остро и резко, особенно в строфе: «В одиннадцать лет творила Такое, что молвить – срам, И плоть ублаготворила К четырнадцати годам».

Отдельно следует выделить пятый музыкальный фрагмент спектакля, который звучит в самом начале второго акта (четвертый эпизод пьесы). Детский хор исполняет трагическую песню «Детский крестовый поход» (1941): «В Польше, в тридцать девятом, Большая битва была...» Именно эта вставка наиболее остро актуализирует антивоенные мотивы пьесы-хроники времен Тридцатилет-

ней войны. Она заставляет современного зрителя вспомнить, что «Матушка Кураж» также написана «в тридцать девятом», накануне Второй мировой войны и создавалась Брехтом как пьеса-предостережение. Особенно ярким является финал этого музыкального фрагмента, когда в момент наивысшего трагического напряжения (строфы о том, как в Польше поймали пса, у которого висел на шее картонный квадрат с безысходным воззванием детей) вместе с мальчиками и девочками – участниками крестового похода детей по сцене проходит и сам герой стихотворения Брехта – живой, а не бутафорский пес.

Говоря о музыкальной составляющей, отметим также постоянное присутствие в спектакле **йодля**. Эту манеру пения, характерную для альпийских пастухов, используют едва ли не все действующие лица «Кураж». Причем, нередко именно йодль служит средством диалога или же полилога на сцене, своеобразным паролем, соединяющим, к примеру, Кураж и Иветту, Кураж и Священника, Иветту и Повара. Порою звуки йодля для героев значат больше чем слова, которые просто стерлись и обесценились на бесконечной и абсурдной войне.

Оригинально и **сценографическое** решение спектакля (главный художник «Эрмитажа» Гарри Гуммель). На сцене выстроена металлическая конструкция, которая **снизу доверху заткана разноцветной паклей**. Это напоминает человеческие волосы и заставляет вспомнить знаменитые брехтовские строчки, когда-то использованные Юрием Любимовым в его «Добром человеке из Сезуана»: «Шагают бараны в ряд, бьют барабаны, кожу на них дают сами бараны». Стригут баранью шерсть, а юношей забривают в рекруты.

Как оформление, так и реквизит спектакля характерны повышенным градусом условности. Например, фургона – неизменного атрибута всех спектаклей по «Матушке Кураж» вообще нет. Вместо него на сцене крутящееся колесо, символизирующее то полковую кассу, то вечное движение, а то и становящееся колесом пыток для Швейцера. Из того же колеса и трубы сооружают боевую пушку. Вместо каплуна Кураж предлагает Повару бутафорскую куклу. Все эти режиссерские приемы «очуждения», бесспорно, приводят к тому же результату, к которому призывал сам Брехт: расколдовать бездумный автоматизм зрительского восприятия, сделать странным и незнакомым то, что казалось само собою разумеющимся. Пожалуй, кульминация в использовании подобных очуждающих режиссерских приемов приходится на сцену героической гибели Катрин. Она не бьет в барабан (он, как и фургон, отсутствует в спектакле), а лишь держит в руках тарелки (в которые она тоже не бьет!). При этом крышей

дома для Катрин-Богдановой служит лежащая на сцене рогожа, в то время как другие персонажи вокруг нее комментируют ее действия как барабанный бой, а местонахождением немой осознают крышу. Удар тарелок Катрин раздается лишь один раз – после смертельного выстрела в нее из ружья, которое, вопреки чеховской поговорке, также не стреляет! То есть сцена, которая у Брехта прописана как наиболее шумная, у Левитина прочитывается как самая тихая. Трагизм ее, тем не менее, весьма глубок. Если Катрин суждено быть немой, то и громкие ударные инструменты в ее руках тоже немеют. И единственный удар тарелок читается как посмертное обретение ею голоса. Ведь недаром, когда во время поклонов, этого своеобразного эпилога спектакля, рифмующегося с дефиле актеров в самом начале, на фоне все тех же бляенья, хрюканья и прочих звукоподражаний лишь одна Катрин говорит по-человечески: «Спасибо!» Немая не только заговорила: она единственная, кто сохранила человеческий облик.

Отметим, что если спектакль запоминается оригинальными режиссерскими приемами, музыкальными нововведениями, сценографическими решениями, то в сам сюжет брехтовской драмы Левитин изменений не вносит (не считая неизбежных в любой режиссерской практике сокращений, «вымарок» на театральном языке). В этой «строгости» он отличается от спектаклей по Брехту Любимова, которому принадлежит целый ряд режиссерских «интерполяций», словесных вкраплений в драматургический текст. Однако многие приемы Михаила Левитина как бы **рифмуются** с любимовским «Добрым человеком из Сезуана», являются тонкими и изысканными аллюзиями на эту легендарную постановку. Черная одежда Белоусовой-Кураж напоминает черные костюмы Шен Те и Шой Да З. Славиной, а позднее Л. Селютиной. Музыкальные номера, основанные на других текстах Брехта, были и в «Добром человеке»: стихотворение «О хлебе и детях» («Они и знать не хотели О хлебе в простом шкафу...»), «Зонг о баранах», который Любимов смонтировал из двух текстов Брехта: «Бараний марш» (из пьесы «Швейк во второй мировой войне», 1943 и «Три параграфа веймарской конституции» («Власть исходит от народа...», 1931). А вот двум актерам, которым в спектакле Любимова было доверено музыкальное сопровождение (в 1960-е годы это были Борис Хмельницкий с аккордеоном и Анатолий Васильев с гитарой), в левитинской постановке вполне соответствует пара **«эпических клоунов»** в исполнении Дениса Назаренко и Алексея Шулина. Они действительно «ведут» весь спектакль, что внешне проявляется сразу в целом ряде ключевых моментов. Во-первых, они исполняют сразу по несколько ролей.



Д. Назаренко (своеобразный белый клоун) в разных эпизодах «Кураж» становится Вербовщиком, Интендантом, Писарем, Человеком с повязкой. А. Шулин (явный рыжий) исполняет роли Фельдфебеля, Командующего и Прапорщика. Таким образом, благодаря этому «растворению» количество занятых в спектакле актеров становится значительно меньше, а сам спектакль приобретает более герметичный и в то же время динамичный характер. Во-вторых, одному из «эпических клоунов», Денису Назаренко, доверена еще одна важная миссия. Перед началом каждого эпизода он озвучивает (точнее, читает по бумажке) предваряющий/очуждающий его текст. При этом делает он это по-разному, в зависимости от характера самого эпизода. Например, перед трагическим третьим, в котором гибнет Швейцаркас, он выезжает на сцену как безногий инвалид. В-третьих, клоуны являются связующим звеном между персонажами, которых сами же лихо представляют, и автором, в поисках которого они находятся порой в буквальном смысле. Так, исполнение второго музыкального фрагмента в начале спектакля А. Шулин предваряет экспрессивным обращением к автору: «Спой нам, Брехт!» Кстати, и в этом приеме можно усмотреть отсылку к любимовскому спектаклю, который вот уже полвека сопровождает его бессменный символ: иронический портрет Брехта работы художника Б. Бланка. Правда, у Левитина Брехт, как и фургон мамы Кураж, невидим. Очередной режиссерский минус-прием.

Впрочем, знатоки творчества Михаила Левитина могут обнаружить в «Кураж» и «**внутренние рифмы**», отсылки к его же собственным резонансным режиссерским работам. Это, к примеру, эстетические и этические совпадения со спектаклем «Господин Мокинпотт» по Петеру Вайсу в Театре на Таганке<sup>5</sup>. Это и аллюзия в упомянутом музыкальном номере на спектакль «Бойня номер 5, или Крестовый поход детей» по роману Курта Воннегута в Театре Советской Армии.

Литературоведами давно замечено, что судьба «международной» семьи Кураж олицетворяет судьбу не только немецкого народа, но и всей Европы, является моделью всего человечества. У Михаила Левитина эта метафора реализуется на протяжении всего спектакля. Не только семейству Кураж, но и всем действующим лицам характерна яркая, порою доходящая до гротеска **интернационализация**. В «Кураж» говорят на разных языках: мать, потерявшая ребенка – по-польски; Старуха и Молодой человек, оставшиеся без средств к существованию, – на идиш; крестьяне в эпизоде гибели Катрин – по-немецки. Думается, эти приемы как раз и приближают спектакль

к эстетике эпического театра и параболической природе драмы Брехта.

Одной из самых больших удач спектакля следует назвать решение **роли Кураж**. Дарья Белоусова, ученица Петра Фоменко, играет мощно, ярко и многопланово, балансируя между высокой трагедией и нелепым фарсом, ироническим интеллектуализмом и обнаженной эмоциональностью, монотонной сухостью и аритмичной экспрессией. Эту роль сама Белоусова назвала «подарком» и «счастьем»: «Это амплитуда настроений невероятная. Моментальные смены — от ужаса к счастью, от радости к горю, от трагедии к фарсу»<sup>6</sup>.

Оригинальное художественное решение найдено в последнем эпизоде спектакля, когда происходит неожиданная замена: на сцену вместо Д. Белоусовой выходит другая Кураж. Ее играет Галина Морачева, актриса, которая выглядит намного старше первой и основной исполнительницы. Ее одежда, значительно отличающаяся от черного платья Белоусовой, напоминает рубище и очень походит на костюм, в котором Кураж играла Елена Вайгель.

Вслед за тем, как состоялся последний выход Кураж-Белоусовой, проходит не так уж и много – всего два года, но изменения велики. После смерти Катрин Кураж лишается всех своих детей, а значит и перестает быть матушкой. Однако сам кураж у постаревшей Кураж-Морачевой остался. Она, сцепив зубы, осознавая, что не осталось «ничего», приободряет себя: «Сама вытащу фургон... надо опять за торговлю браться». А затем, мыча над трупом дочери, начинает энергично маршировать (правда на месте) и вызывает, распростерши руки – правда, скорее к небесам, а не к людям: «Возьмите меня с собой».

Если же говорить строго, то в постановке Михаила Левитина даже не две Кураж, а три. Спектакль содержит посвящение: «Памяти Любви Полищук, так и не сыгравшей мамашу Кураж». Так что третья Кураж – Любовь Полищук, любимая актриса Михаила Левитина, его гениальная клоунесса из театральной легенды «Хармс! Чармс! Шардам! или Школа клоунов» также незримо присутствует в воздухе спектакля.

Казалось бы, сложно эмоционально превзойти две заключительные сцены (смерть Катрин и выход второй, постаревшей Кураж). Однако Левитину это удалось, причем в третьем подряд кульминационном эпизоде – в **финале**. На сцену выходят все персонажи, включая и обеих матушек Кураж, и детский хор, и исполняют финальный музыкальный номер – пронзительный зонг на стихотворение Брехта «О счастье», несколько

<sup>5</sup> См. Элла Михалёва. Петер Вайс на сцене Театра на Таганке [www.vagant2003.narod.ru/2002152025.htm](http://www.vagant2003.narod.ru/2002152025.htm)

<sup>6</sup> Дарья Белоусова: «Это не имеет для Брехта никакого значения — прошло его время или не прошло» // <http://ermittazh.theatre.ru/performance/main/kurazh/16201/>

видоизмененный текст в переводе Вячеслава Куприянова.

Сколько мне еще понадобится счастья?  
– тревожно вопрошает Кураж-Белоусова.

Счастье – помощь.  
Силён – кто счастлив  
– как будто поясняет ей, как жить дальше,  
детский хор.

А затем – на сцену выходит сам Михаил Захарович Левитин. Проходя мимо всех своих актеров, нежно прикасаясь к стоящим в центре двум Кураж, он одновременно с горечью и надеждой поет:

Я был очень счастлив. Лишь потому  
Я всё еще жив.  
Но, глядя, в будущее, с ужасом сознаю,  
Сколько мне еще понадобится счастья?

И последние реплики детского хора («Силен, кто счастлив») звучат не только ангелоподобно, но и воистину жизнеутверждающе. И в финале происходит еще одно, последнее смыкание с «Добрым человеком из Сезуана»: «плохой конец заранее отброшен. Он должен, должен, должен быть хорошим!»

Окончание спектакля обладает подлинным катарсическим воздействием. В нем сомкнулись и многолетние рефлексии Михаила Левитина о Брехте «во всем масштабе страстей и юмора» и обладающим «инстинктом жизни», и как бы подытожен четвертьвековой опыт сотрудничества режиссера с театром «Эрмитаж», и синтезированы две великие традиции: интеллектуального, эпического, брехтовского и эмоционального, экспрессивного, психологического русского театра. А кроме этого, спектакль создал новую, богатую театральную рифму: «Кураж» – «Эрмитаж».